COMPAR(A)ISON
An International Journal of Comparative Literature

# Nouveaux territoires

Peter Lang

I/2008

COMPAR(A)ISON
An International Journal of Comparative Literature

# Nouveaux territoires

Peter Lang

I/2008

COMPAR(A)ISON
An International Journal of Comparative Literature

# Nouveaux territoires

Peter Lang

I/2008

Frédéric Martin-Achard

# « Des promenades dans cette épaisseur de choses reconstruites »

## Introduction au récit périurbain (Bon, Rolin, Vasset)

« Pauvre banlieue parisienne, paillasson devant la ville
où chacun s'essuie les pieds, crache un bon coup,
passe, qui songe à elle ? Personne. »
Louis-Ferdinand Céline, *« Chanter Bezons, voici l'épreuve ! »* (1944)

« Le paysage émerge dans la conscience de citadins en tant qu'*autre* de la ville. »[1] Selon Michael Jakob, la notion de « paysage » est liée au développement des milieux urbains et désigne à l'origine ce qui n'est pas la ville, un site naturel dès lors qu'il fait l'objet d'une expérience esthétique. Pendant plusieurs siècles, la nature, même façonnée par l'homme, s'impose comme le seul *autre* de l'environnement urbain digne d'intérêt. Mais, au cours des dernières décennies, émerge l'idée que la banlieue représente également un envers de la ville et se développe un attrait pour le périurbain, la marge et la friche comme paysage. La photographie, principalement américaine, s'en empare dès les années 1970 notamment avec l'exposition *New Topographics* à la *George Eastman House* (1975) ou un peu plus tard avec les travaux de Camilo Vergara ; en littérature française, il faut attendre les années 1980 et *a fortiori* la décennie suivante pour assister à un renversement qui fait de la marge le centre d'une attention esthétique particulière et à l'apparition d'un sous-genre particulier, que j'appellerai « récit périurbain ». Ces textes, qui peuvent se revendiquer aussi bien de la flânerie baudelairienne ou de la « dérive » situationniste que de l'*infra-ordinaire* perecquien et de la contrainte oulipienne, ont en commun une approche non-fictionnelle, empirique et subjective de la banlieue, souvent menée à la première personne. Je m'intéresserai à cette forme à partir des ouvrages de trois auteurs qui me semblent à la fois fonder et renouveler la

[1] Michael Jakob, *L'émergence du paysage*, Infolio, Gollion 2007, 7.

pratique de ce sous-genre: *Paysage fer* de François Bon, *Zones* de Jean Rolin (avec en contrepoint *La clôture* du même auteur) et *Un livre blanc* de Philippe Vasset.

S'intéresser au paysage, c'est privilégier une approche subjective du réel face à l'espace décrit par le topographe ou le géographe ; un site devient paysage dès lors qu'il est perçu par un sujet. Le récit investit des lieux abandonnés à la sécheresse des données statistiques et des relevés topographiques. De plus, les démarches de Bon, Rolin et Vasset, pour différentes qu'elles soient, semblent animées d'une préoccupation commune : la restauration d'une forme de « vivre-ensemble ». Or, si l'on en croit Michel Collot, le paysage permet une articulation entre l'individu et la communauté ; il « est à la fois un lieu commun qui nous concerne tous et un espace de liberté offert à la sensibilité et à la créativité de chacun. En quoi il est sans doute un des terrains d'entente où l'individu peut, sans renoncer à lui-même, entrer en communication authentique avec la communauté, et où se joue le devenir d'une civilisation, qui est une œuvre collective. »[2] Refaire de la banlieue une communauté humaine passe donc par la description de son paysage, à la fois expérience esthétique et impératif éthique ; redonner vie et humanité à ces aires abandonnées implique de leur restituer les mots dont elles ont été privées, de se donner pour tâche de représenter ces lieux que d'aucuns voudraient rendre invisibles. En portant un regard singulier sur le monde périurbain, les textes de Bon, Rolin et Vasset participent d'une « anthropologie du proche » ou d'une étude de l'endotique que Perec appelait de ses vœux, dialoguent avec des savoirs géographiques ou sociologiques et se situent donc à un point de convergence entre la littérature et les sciences humaines. Plus encore, il me semble que de ces textes se dégage un savoir proprement littéraire qu'il me faudra mettre en lumière.

Mais s'il existe un savoir de la littérature, il ne peut se manifester qu'à travers une forme sensible. Se pose dès lors la question de la forme propre à dire la banlieue, à pallier ce défaut de représentation qui touche les zones périurbaines. Comment rendre compte de ce monde fractionné, désorganisé, de cet environnement à la fois séparé de l'être et de la parole humaine ? Exploitant l'analogie, mise en évidence par Michel de Certeau, entre structures narratives et déplacements dans l'espace, ces récits se présentent comme des parcours qui organisent des lieux, les relient entre eux et fondent des itinéraires.[3] Ils ne proposent pas tant une cartographie ou un état des lieux qu'une série de trajets dynamiques et de pratiques urbaines dans lesquels s'inscrit le corps du sujet énonciateur. L'écriture se trouve tendue entre une double exigence de saisie du paysage et de prise en compte de la vitesse et du mouvement. J'étudierai quelques-unes des stratégies scripturales adoptées par le récit périurbain pour représenter le

---

[2] Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Corti, Paris 2005, 17.

[3] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1 Arts de faire*, UGE, 10/18, Paris 1985, 205, *sqq*.

chaotique et l'éphémère, telles que le recours à un dispositif spécifique ou la tendance à la liste, à une poétique énumérative. « Parce que la ville ne peut être rassemblée qu'ainsi, prise au détour, non pas dans ce qui serait fixe et permanent (c'est fixe et permanent), mais dans ce qui se refait d'instantané pour l'œil en mouvement, l'œil qui ne peut fixer parce que lui-même ne peut s'arrêter. »[4] Cette expérience de « l'œil en mouvement », captation de l'instantané, du caractère mouvant et impermanent de la ville, que Bon décèle chez Hopper, les trois auteurs la transposent dans l'écriture à partir d'un dispositif particulier. C'est par ces dispositifs que je commencerai à tracer les contours de cet objet singulier qu'est le « récit périurbain ».

## *Dispositifs et contraintes*

Dans *Paysage fer*, c'est le train qui introduit à la fois le dispositif purement optique et la contrainte : chaque jeudi pendant tout un hiver, Bon prend le train reliant Paris à Nancy et note scrupuleusement ce qu'il voit de sa fenêtre, ajoutant trajet après trajet de nouveaux détails saisis sur le vif. Le train place le sujet dans une position de spectateur à la fois immobile et en déplacement permanent ; il réalise concrètement l'expérience de l'œil en mouvement soumis à l'impermanence des choses, à un jeu d'apparition et de disparition : « soi-même front contre la vitre immobile devant la projection d'images, dans leur temps brutal de surgissement et la fuite oblique, la disparition même si rapide ».[5]Le dispositif optique fait du passager le spectateur d'une sorte de film en accéléré, qui projetterait plus d'images par seconde que l'œil ne peut en traiter. Mais le train, qui passe souvent en bordure des villes, satisfait aussi une pulsion « scopique » en mettant le sujet en situation de voyeurisme :

> [C]ette fascination même que voir depuis le train provoque, par les effets de compression et de vitesse, par cette illusion surtout d'un monde dont on est le provisoire voyeur d'une intimité par l'arrière offerte, surgirait simplement le vieux rêve d'une proximité de la représentation mentale aux choses, proximité peut-être amplifiée par le fait même que cesse si vite le rapport visuel qu'on en a, qu'il faut retenir, qu'on a vu si peu le détail mais qu'on a été aspiré soi dans cette envie de mieux voir, envie de retenir, et le prodigieux sentiment d'évidence à quoi atteint ce monde qui ne vous demande rien, vous laisse si tôt repartir.[6]

---

[4] François Bon, *Dehors est la ville : Edward Hopper*, Flohic, col. « Musées secrets », Charenton 1998, 19.

[5] François Bon, *Paysage fer*, Verdier, Lagrasse 2000, 19.

[6] *Ibidem*., 84.

L'expérience du regard à travers la vitre provoque une véritable épiphanie ; le sujet est pris tout entier dans l'activité visuelle et découvre un rapport d'immédiateté et de proximité aux choses. Séparé du paysage qu'il contemple par la vitre, pris dans un mouvement qui fait de tout élément de ce paysage une apparition fugace, réduit au seul constat perceptif, le sujet fait pourtant l'expérience d'une proximité paradoxale des choses réduites à leur « être-là », ou plutôt à leur seul « avoir-été-là », puisqu'elles disparaissent sitôt aperçues. Par la double tension qu'il instaure entre un dedans et un dehors et entre l'extrême mobilité d'un flux continu d'images et l'immobilité du spectateur, le compartiment de train est souvent lié au développement des pensées du voyageur en monologue intérieur ou courant de conscience comme chez Butor ou Larbaud. Chez Bon, le « flux rétinien » se substitue au flux de pensées et constitue une forme de monologue optique, dans lequel l'écriture s'attache non pas à la succession des pensées, mais à celle des images, des « dix mille milliards de photons par seconde » captés par l'œil. Ainsi, le « paysage fer » du titre apparaît surtout comme un paysage « ferroviaire ». Ce dispositif impose la mémorisation immédiate et la notation de ces éclats de réel, dans le temps de la « persistance rétinienne ». Il implique donc une contrainte qui génère le texte et sa forme particulière :

> Se forcer à écrire dans le temps même qu'on voit, et donc ne pas revenir, contraindre le récit à parvenir par seule répétition à gagner sur le réel répété, ce qui est et qu'on a du mal à voir, et justement parce qu'il cesse si vite nous contraindre à densifier dans l'instant le rapport visuel qu'on en a.[7]

La contrainte ferroviaire nécessite une discipline d'écriture qui est aussi une discipline du regard et de la mémoire : petit à petit, le narrateur organise dans sa mémoire le continuum d'impressions rétiniennes, perçoit à chaque trajet des détails supplémentaires qui se détachent du paysage désormais connu et parvient à écrire « à la vitesse même des images »[8] Cette règle d'écriture hebdomadaire, la même que pour le voyage, est sous-tendue par l'idée que « le visible est à construire »[9] et que la récurrence, l'accumulation des notations agissent comme un processus de révélation photographique.

Chez Vasset, la contrainte n'est pas imposée par des circonstances extérieures ; elle naît d'un vif intérêt pour les cartes géographiques en général et pour les plans de la région parisienne en particulier, et du constat qu'il y existe des zones vierges, laissées blanches par les cartographes. Pendant un an, il entreprend donc « d'explorer

---

7 Bon (2000), *op. cit.*, 50.
8 *Ibidem*, 52.
9 *Ibid.*, 37.

la cinquantaine de zones blanches figurant sur la carte n° 2314 OT de l'Institut géographique national, qui couvre Paris et sa banlieue.»[10] C'est la visite systématique de ces sites qui va constituer la matière principale du récit. Tout comme Bon, pour qui l'effort de vision et de mémoire iconique que nécessite la contemplation du paysage du train opère une forme de révélation de l'environnement périurbain, Vasset attend de son projet initial un véritable dévoilement de la ville :

> J'ai, pour ma part, longtemps cherché le point de vue qui *révélerait* la ville. J'ai cru le trouver dans le canyon par où s'évacuent les voies de la gare Saint-Lazare et sur les bas-côtés de l'A6, quand elle traverse le Kremlin-Bicêtre entre deux falaises de béton noircies par les fumées d'échappement […]. Du fond de ces tranchées, je voyais la ville s'éloigner, tandis qu'apparaissaient hangars, postes d'urgence, quais de déchargement, tunnel d'évacuation, wagons abandonnés et passerelles métalliques : toute une ville parallèle qui s'enfonçait chaque jour un peu plus profond dans la terre pour que s'édifient par-dessus résidences et galeries commerciales.[11]

Si la révélation n'a pas lieu, sa quête passe néanmoins par une situation, un point de vue particulier qui génère une expérience inédite de l'espace urbain. Un mouvement s'empare de la ville : le paysage métallique des friches industrielles semble prendre le pas sur la ville pour disparaître à son tour dans la terre comme une Atlantide chtonienne. Ce point de vue, qui doit s'entendre à la fois comme une position spatiale occupée par l'individu et comme une perception subjective de l'environnement, convoquant ici des imaginaires multiples (canyon, tranchées, ville enfouie), réinscrit le paysage dans une dimension historique, envisageant le devenir de l'espace urbain : recul de la ville « traditionnelle » et avancée des friches industrielles, elles-mêmes appelées à disparaître au profit de lieux fonctionnels et standardisés (« résidences et galeries commerciales »).

Lors d'une de ses explorations, Vasset découvre une position qui offre un jeu de miroir avec le dispositif de François Bon : « Le sommet des monticules les plus élevés offrait un point de vue unique sur le boulevard périphérique : l'intérieur des automobiles et le visage des conducteurs défilaient comme ces appartements rapidement entrevus depuis le train à l'orée de la ville.»[12] C'est l'observateur qui se trouve immobile et voit défiler devant lui les automobiles à la vitesse du train. A l'instar de Vasset, Jean

---

[10] Philippe Vasset, *Un livre blanc*, Fayard, Paris 2007, 10.
[11] *Ibidem*, 80-81 (c'est l'auteur qui souligne).
[12] *Ibid.*, 17.

Rolin recherche le point de vue élevé, qui donnerait véritablement à voir la banlieue. Cette élévation, il la trouve le plus souvent de ses chambres d'hôtel ; le texte est ponctué de vues de sa chambre qui offre une position privilégiée pour observer le paysage périurbain. Là aussi, la fenêtre donne à voir des arrêts de bus, entrées de bouches de métro et voies périphériques, c'est-à-dire des espaces déshumanisés, des zones de transit et des lieux de passage. Et c'est à nouveau l'observateur immobile qui contemple le monde s'écouler autour de lui. Le projet de Rolin consiste en un voyage d'un an autour de Paris, c'est-à-dire dans toutes les villes qui forment la périphérie de la capitale. Il re-sémantise ainsi le mot « zone » qui désigne en premier lieu un espace en forme de ceinture sur une surface sphérique. Pour ce curieux périple sans destination, « voyage circulaire, qui se mord la queue »[13], l'auteur se fixe des contraintes : l'interdiction de rentrer chez lui dans Paris *intra muros* et l'obligation de n'emprunter que les transports publics pour se déplacer. Le texte couvre une année passée à déambuler autour de la capitale, ou plutôt à « péri-ambuler », et adopte la forme du carnet de voyages, chaque fragment étant daté.

Les dispositifs et contraintes liés aux projets d'écriture peuvent également se modifier au fil de leur déroulement. Ainsi, en lieu et place du merveilleux souhaité et des mystères dévoilés, les explorations de Philippe Vasset mettent rapidement au jour une misère honteuse, des taudis inacceptables. L'auteur décide dès lors de réorienter son projet vers une forme documentaire beaucoup plus informée et investie, interrogeant des habitants, consultant des rapports et des spécialistes, et se positionnant davantage du côté de la sociologie. Mais à nouveau, le « documentaire engagé » échoue : « lorsque j'ai voulu synthétiser toutes les informations rassemblées, les phrases ont refusé de s'agencer en argumentaire : mes textes n'expliquaient rien, ne racontaient aucune histoire ».[14] En commentant son propre texte, Vasset illustre une particularité du récit périurbain qui fonde sa modernité : l'abondance du métadiscours concernant le dispositif lui-même. Le texte se met en scène, exhibe son « faire » comme une machine qui laisserait apparaître son moteur ou ses rouages. Pour pasticher la célèbre formule de Ricardou, on pourrait dire d'*Un livre blanc* qu'il s'agit plus de la représentation d'un dispositif que d'un dispositif de représentation. Dans *Paysage fer*, ce discours de la méthode se confond avec le récit, souvent à l'infinitif, lui donnant un étrange caractère prescriptif. En effet, Bon multiplie les tournures infinitives (« faire le relevé des usines », « collecter un à un les noms »), mais aussi les traces de souhait ou de volition (« la liste exhaustive qu'on en voudrait », « la promesse qu'on se fait d'en dresser l'inventaire »[15])

---

[13] Jean Rolin, *Zones*, Gallimard, Paris 1995, 35.
[14] Ph. Vasset, *op. cit.*, 24.
[15] Bon (2000), *op. cit.*, 34, 11, 20, 24.

comme s'il s'agissait d'instructions destinées au lecteur. L'auteur appelle de ses vœux plus de listes et d'inventaires qu'il n'en réalise effectivement ; le texte envisage donc son dehors et incite à sa réalisation. Le récit se présente comme un objet ouvert et programmatique. Pour Vasset, la publication d'*Un livre blanc* doit s'accompagner de circuits organisés sur les zones blanches ; le prolongement idéal du livre serait la création d'une petite communauté humaine qui continuerait les explorations de l'auteur. Il s'agirait davantage de proposer des énoncés à réaliser sur le mode de l'art conceptuel, de fonder une pratique relayée par d'autres que d'être simplement lu ; «l'œuvre elle-même étant cette oscillation, ce précaire équilibre au seuil de l'expression.»[16]

## *La brique, le béton et le verre*

«Nous avons, nous, à dire des routes et des parkings, des coquilles de métal et des cubes de béton armé, et les enseignes pauvres des galeries commerçantes.» [17] Dans une formule assez perecquienne, François Bon fixe une des tâches majeures du récit périurbain : appréhender la banlieue, en comprendre le fonctionnement, passe par une tentative de description de son paysage. L'enjeu est d'autant plus crucial que le paysage périurbain, entièrement façonné par l'intervention humaine, apparaît étrangement déshumanisé. L'être humain a constitué un espace dont il s'est totalement exclu. Ainsi, la ligne Paris – Nancy révèle un spectacle d'usines désaffectées, de maisons inhabitées, de parkings vides, de boîtes de nuit fermées et de rues désertes :

> La grande maison inhabitée à trois étages et dix-huit fenêtres après Vitry-le-François (à Revigny, justement, quarante secondes environ après la rue déserte perpendiculaire à la gare minuscule). Ailleurs cette découpe sur une colline de dix arbres dans l'hiver, comme peints à l'encre de Chine et se détachant du ciel uniformément gris dans ce qu'on se souvient, et maintenant, à l'instant même, si on lève le regard à travers la fenêtre du train c'est soudain des échancrures violentes dans les nuages et des accumulations presque noires sur l'horizon qu'ici on domine, sur seulement l'étendue moutonnée de champs immensément labourés et personne.[18]

---

[16] Vasset, *op. cit.*, 54. *Paysage fer* et *Un livre blanc* ont tous deux été suivis d'un prolongement concret, le premier sous la forme d'un film réalisé par Fabrice Cazeneuve, le second d'un site www.unsiteblanc.com sous l'égide de l'Atelier de géographie alternative.

[17] François Bon, *Parking*, Minuit, Paris 1996, 43-44.

[18] Bon (2000), *op. cit.* 11-12.

La répétition du trajet en train, toujours à la même heure, restitue à l'expérience du paysage sa dimension temporelle ; le texte s'écrit dans une temporalité multiple : celle, durative, du train (la maison vide intervient quarante secondes après la ruelle déserte), celle, itérative, du souvenir de trajets précédents («dans ce qu'on se souvient») et celle, immédiate, de l'instant de l'énonciation. La phrase rejoue cette expérience du temps : elle entraîne nécessairement une durée de par la linéarité de sa chaîne signifiante, elle mime l'accumulation des souvenirs par sa tendance à la rupture et à la digression et surtout elle donne à l'absence d'être humain dans le paysage aperçu la force d'un événement. En effet, l'anacoluthe finale («et personne») qui clôt brutalement une longue phrase sur un seul syntagme nominal met en relief le caractère dépeuplé de l'espace perçu. La sécheresse, la concision de la phrase nominale (et négative) accentue ce contraste entre un environnement conçu et travaillé par l'homme (maisons, champs labourés) et son absence paradoxale tout au long du trajet en train ; « comme si jamais humain ici ne paraissait »[19] conclut l'auteur, l'ellipse de l'article donnant à l'expression un caractère gnomique. Chez Rolin et Vasset, la banlieue offre également un spectacle partiellement déshumanisé ou réduit à l'humanité marginale et clandestine des errants et des exclus :

> La porte de Poissonniers marque une seconde rupture dans le paysage du boulevard : au-delà, et jusqu'aux abords de la porte de la Chapelle, la présence humaine se limite le plus souvent à celle des putes, de quelques toxicomanes, et d'un anachorète dont la résidence principale est établie dans une armoire électrique ouvrant sur le trottoir […]. Côté nord, la présence humaine est encore plus succincte. À plusieurs reprises, des travestis ont tenté de s'établir sous le pont du chemin de fer, mais il semble que l'emplacement se soit révélé peu propice.[20]

La périphérie des villes se trouve peuplée par toutes les populations que la vie citadine a marginalisées, rejetées. La configuration de ce monde de béton, littéralement aux portes de la ville, défini avant tout par les boulevards et les autoroutes qui le traversent, le rend quasiment inhabitable. Contemplant, d'un parc de l'île Saint-Denis, le spectacle de désolation offert par les cités de Villeneuve-la-Garenne, Jean Rolin constate le caractère inhumain de ces grands ensembles :

> Vues du parc situé au nord-ouest de l'île […], les cités bâties sur l'autre bord, à Villeneuve-la-Garenne, que l'on aperçoit en retrait de la berge, derrière les masses de terre soulevées et remuées par de formidables excavation – comme si

---

[19] Bon (2000), *op. cit.*, 36.

[20] Jean Rolin, *La Clôture*, P.O.L., Paris 2002 (réédition «Folio», Gallimard, 2004), 29-30.

> de mésozoïques taupes avaient été lâchées, folles à lier, sur ce terrain –, offrent un spectacle qui invite à se demander en effet comment des gens habitant un tel merdier, des jeunes en particulier, peuvent envisager la société autrement que comme une foire d'empoigne, et l'existence elle-même autrement que comme une véritable purge dont tout est bon pour faire passer le goût.[21]

Derrière l'humour et l'ironie dont fait preuve Rolin en imaginant que la terre remuée par les chantiers est le résultat de la folle action de taupes préhistoriques, se dessine l'idée que le paysage des banlieues mêle à la fois les derniers avatars du modernisme architectural (les barres d'immeuble) et la violence de l'ère secondaire, c'est-à-dire d'une époque bien antérieure à l'apparition des premiers hominiens. Le décor périurbain que contemple l'auteur semble peu propice au développement de l'être humain et encore moins à celle d'une forme de vie sociale.

Pour mieux comprendre cela, il faut revenir à la notion de « lieu anthropologique » et son opposé, celle de « non-lieu ». Selon Marc Augé, le lieu anthropologique possède une triple caractéristique : il est identitaire, relationnel et historique. La notion de « non-lieu », dont la fortune en critique littéraire est considérable ces dernières années, se définit avant tout négativement comme ce qui n'est ni identitaire, ni relationnel, ni historique. Le lieu anthropologique contient les conditions de possibilité de la vie en société. En termes géographiques, on peut l'établir à partir des formes élémentaires de l'espace social que distingue Augé : l'itinéraire, l'intersection ou carrefour et le centre. Les chemins ou itinéraires sont ceux tracés par les hommes, les carrefours ou places constituent des lieux de rencontres et d'échanges (économique, social, intellectuel), tandis que les centres servent à la vie religieuse et politique[22]. Si l'on suit Augé, le lieu anthropologique se caractérise d'abord par son horizontalité. Ou plutôt, c'est l'horizontalité qui y prédomine. En effet, itinéraires et intersections ne sont possibles que sur une surface plane où les éléments peuvent être reliés entre eux. Augé ajoute que c'est *dans* et *par* le temps que se concrétisent ces formes spatiales élémentaires. Inversement, le non-lieu se met en place hors de tout ancrage historique ; il est passager, provisoire et éphémère. Il se constitue en vue d'une finalité particulière et souvent unique (transport, transit, commerce, loisir, habitation) et implique généralement que les individus entretiennent avec lui un rapport de type contractuel. Les autoroutes, boulevards périphériques et autres lieux de transit qui quadrillent la banlieue, mais aussi les centres commerciaux et parcs de loisirs en bordure des villes, sont des exemples types de ce que Marc Augé nomme les « non-lieux ». De plus, le paysage périurbain se caractérise

---

[21] J. Rolin (1995), *op. cit.*, 171.
[22] M. Augé , *op. cit.*, 74.

par sa verticalité, comme le constate Rolin déambulant dans le parc départemental de Chanteraines :

> Il comporte également un belvédère, extrêmement boueux et glissant le jour de ma visite, du sommet duquel on découvre des barres et des tours, tant à Gennevilliers qu'à Villeneuve-la-Garenne et en d'autres lieux, des autoroutes, les voies du RER, des friches industrielles et des usines en activité, des lignes à haute tension, enfin, dans le lointain, la silhouette familière du Sacré-Cœur.[23]

Le parc départemental comporte donc un belvédère, lieu traditionnellement situé en hauteur et dévolu à la contemplation d'un paysage remarquable qu'il surplombe. En décrivant le panorama perçu du haut du belvédère, Rolin s'inscrit dans un dispositif classique de la représentation, mais le paysage qui s'offre à lui crée un effet de décalage : en lieu et place de la belle nature, du *locus amœnus* ou du monument remarquable, ce n'est que béton, barres d'immeubles, autoroutes et friches industrielles. L'environnement semble être conçu pour exclure l'être humain et empêcher la constitution d'un espace social : la verticalité des tours et des usines est encore renforcée par la présence des autoroutes et voies de RER qui fragmentent le paysage et entravent les déplacements des individus. Tout concourt à faire de la banlieue un lieu de transit, où les itinéraires singuliers, la flânerie, mais aussi les croisements et rassemblements, seraient désormais impossibles. Jusqu'aux giratoires et échangeurs, qui ont les faveurs des urbanistes, et semblent intimer à l'automobiliste un ordre très clair : « circulez, y a rien à voir ». A la liberté du flâneur, le non-lieu périurbain oppose le caractère transitoire et contraint du passager :

> L'homme se trouve alors au milieu de rien, prisonnier d'un nœud de voies rapides qui ne lui laissent que peu d'espoir d'atteindre quoi que ce soit, pas plus la rive droite de la Seine, pourtant toute proche, que les voies ferrées de cette arrière-boutique de la gare de Lyon qui est désignée sur les plans comme la «gare supérieure de la Rapée». Or au milieu de ce *dispositif si violemment hostile à la flânerie*, et comme insularisé par lui, il demeure pourtant tout un pan des anciennes fortifs, avec ses murs percés de quelques meurtrières et ses glacis herbeux plantés de grands arbres, et dans l'ombre de ses arbres on remarque une demi-douzaine de corps allongés à même le sol, déchaussés, environnés de sacs en plastique, comme rompus, désarticulés, par la misère.[24]

---

[23] Rolin (1995), *op. cit.*, 154.
[24] *Ibidem*, 69-70 (je souligne).

Plus qu'un *autre* de la ville, qu'un simple envers du décor, les paysages décrits dans ces récits opèrent une reconfiguration complète des rapports entre l'espace urbain et la population. En entravant la marche, en restreignant les déplacements, la cité planifiée par le discours urbanistique met fin à toute une série de pratiques humaines, d'expériences concrètes et individuelles de la ville dont la marche était précisément la forme élémentaire. Pour Michel de Certeau, le marcheur manifeste sa liberté, ruse avec le pouvoir organisateur et se réapproprie l'espace urbain. Chaque itinéraire contribue à tracer un texte qui se détache de celui prévu par les urbanistes ; selon lui, une ville *transhumante* s'insinuerait ainsi dans le texte clair et lisible de la ville planifiée.[25] Face aux approches urbanistique ou politique de la ville, essentiellement quantitatives, le pas du marcheur relève du qualitatif ; il est « un style d'appréhension tactile et d'appropriation kinésique ».[26] De Certeau établit un parallèle entre la parole et la marche ; cette dernière possède une triple fonction « énonciative ». En effet, le piéton s'approprie le système topographique comme le locuteur la langue ; il procède à une réalisation spatiale du lieu, tout comme la parole est une réalisation concrète de la langue ; et enfin, ses mouvements établissent des relations entre des positions différenciées, comme l'énonciation verbale est allocution. De Certeau parle ainsi d'« énonciation piétonnière ». Si l'on poursuit l'analogie, les itinéraires des piétons à travers la ville forment une multiplicité de paroles qui tracent un texte polyphonique et imprévisible. Et ce sont précisément ces textes que les cités, concepts avant d'être espaces pratiqués, cherchent à rendre impossibles. C'est à ce type d'écueil que se heurte Vasset tout au long de son projet d'exploration des zones blanches des cartes de la banlieue parisienne :

> Les scènes les plus bizarres apparaissent lorsqu'on parvient à déjouer les complexes mises en scène des urbanistes. Pour y arriver, la simple déambulation curieuse et opiniâtre (la fameuse *dérive* des situationnistes) ne suffit plus : les périmètres sont maintenant sécurisés, les surfaces vernies et les portes condamnées. La seule alternative est de se fixer des itinéraires arbitraires qui faussent les points de vue ménagés et taillent à la serpe dans l'agencement harmonieux des constructions.[27]

Dès le début de ses recherches, Vasset constate que les zones blanches, territoires laissés partiellement en friche ou à l'abandon, font l'objet d'une surveillance particulière. Ces sites supposément vierges sont en fait remarquablement bien gardés par des clô-

---

[25] Voir M. de Certeau, « Marches dans la ville », in : *op. cit.*, 172, *sqq*.
[26] *Ibidem*, 179.
[27] Vasset, *op. cit.*, 78.

tures et des pancartes indiquant que leur protection est confiée à une société privée. La configuration de l'environnement périurbain, et en particulier de ces espaces en friche, fait obstacle à la déambulation et menace de faire disparaître la figure du flâneur, essentielle dans l'histoire des représentations urbaines. La dérive et la flânerie sont remplacées chez Vasset par une démarche à la fois volontariste et arbitraire : l'auteur, qui avoue s'être forgé un « petit personnage de touriste périurbain »[28], est en réalité un arpenteur, bien décidé à jouer l'arbitraire contre la planification des urbanistes pour réintroduire une pratique libre de l'espace là où tout est dirigé et contraint. Sa démarche vise à réinvestir des lieux abandonnés, à y constituer de nouveaux itinéraires – première forme spatiale caractéristique du lieu anthropologique – et donc à leur rendre une présence humaine ; on voit qu'elle passe nécessairement par la description du paysage, par la découverte de points de vue « non autorisés ».

## *Le champ des signes*

Une autre particularité des non-lieux selon Marc Augé est « qu'ils se définissent aussi par les mots ou les textes qu'ils nous proposent : leur mode d'emploi en somme, […] qui a recours tantôt à des idéogrammes plus ou moins explicites et codifiés (ceux du code de la route ou des guides touristiques), tantôt à la langue naturelle. »[29] L'individu qui traverse les périphéries des villes se trouve sans cesse interpelé par des syntagmes, des phrases, voire des textes dont l'énonciateur impersonnel n'est autre qu'une personne morale ou une institution. Tout se passe comme si le monde planifié et standardisé des banlieues compensait une absence de relations humaines par une volonté effrénée de communication. Jean Rolin relève l'absurdité de cette « mise en demeure de communiquer » qui touche aussi bien les hôtels bas de gamme, vantant leur sens de l'hospitalité, que le métro parlant dans le vide et remerciant les usagers de leur « visite », comme pour fidéliser une clientèle mue par la seule nécessité. Les écrans sur lesquels défilent texte et image, les panneaux publicitaires, lumineux, clignotant ou non, font partie intégrante du paysage périurbain ; ils véhiculent des slogans d'une vacuité totale, cherchent à « communiquer », mais n'ont rien à dire, proviennent d'émetteurs impersonnels et ne s'adressent véritablement à personne, comme si leur raison d'être se limitait à leur simple présence. Le monde en bordure des villes semble évoluer dans une sorte de cauchemar de Mc Luhan où le médium triomphant a complètement éradiqué tout message, toute possibilité de création d'un sens :

---

[28] Vasset, *op. cit.*, 99.
[29] Augé , *op. cit.*, 121.

> Je ne rapporte ces détails que parce que, désormais, c'est une des caractéristiques lancinantes de la pseudo-ville – c'est-à-dire en particulier, mais pas exclusivement, de la banlieue – que cette prolifération cancéreuse des signes, ou des messages (et donc aussi de supports pour ces signes et pour ces messages), qui ne s'adressent à personne, émanent on ne sait trop de qui, et ne sont porteurs d'aucun sens, leur seule justification étant peut-être d'offrir au vandalisme des cibles dont la destruction ne saurait être tenue pour un délit.[30]

Les trois auteurs se trouvent confrontés à ces signes vides de sens aux supports multiples qui sont pour Augé un emblème des paysages de la surmodernité, mais leurs réactions respectives varient. Rolin les considère comme une maladie qui touche en particulier la banlieue, parlant de « prolifération cancéreuse », et évoque, avec humour et cynisme, leur destruction par vandalisme. Il s'offusque d'un usage stéréotypé et affadi du langage, « hors du sens » ; seule la littérature semble en mesure de s'emparer des mots « plus graves et plus fragiles »[31] et de procéder à une re-sémantisation de la langue, similaire à celle qu'il effectue avec le mot « zone ». François Bon, quant à lui, fait l'inventaire de ces enseignes commerciales qui ont remplacé l'ancien monde industriel et jalonnent désormais le décor périurbain vu du train : Monsieur Meuble, Buffalo Grill, restaurant Côte à Côte, AXA ou Auchan. Le sujet de l'énonciation s'efface davantage chez Bon que chez Rolin, donnant à entendre la litanie formée par l'énumération des noms d'entreprise, mais aussi à voir comment ces signes visuels se détachent aussi bien de la page (par l'omniprésence de la majuscule) que du paysage (par les couleurs et la luminosité dont ils se parent). La position de Vasset est à la fois proche de celle de Rolin et plus complexe :

> Moi, je venais sur les friches non pas pour vider mon sac mais, plus fondamentalement, parce que j'assimilais, dans les bouches, sur les écrans, le mot, la parole au déchet. Généré automatiquement, proliférant, le texte était ce nuage toxique qui nimbait les villes et noircissait les monuments et dont je souhaitais, confusément, étendre l'emprise jusqu'à obtenir un réel saturé de sens, irisé et lourd comme ces flaques de détergent dans lesquelles je mettais régulièrement les pieds.[32]

---

30 Rolin (1995), *op. cit.*, 95.
31 *Ibidem*, 29.
32 Vasset, *op. cit.*, 59-60.

Dans les deux cas, on retrouve l'idée d'une prolifération de ces textes vides de sens, assimilée dans un cas à la multiplication de cellules cancéreuses et dans l'autre à un nuage polluant qui s'étendrait sur toute la ville. Pour l'écrivain, il s'agit de savoir comment parler d'un monde qui relègue la parole à l'état de déchet, où le texte est polluant ou morbide. Mais, tandis que Rolin semble *in fine* souhaiter la disparition de ces textes du paysage périurbain, Vasset prône leur expansion jusqu'à la saturation. La différence entre les deux tient peut-être au fait que pour Vasset ces écrans lumineux et autres panneaux possèdent tout de même un sens. Son récit se veut à la fois écriture *de* ses explorations des lieux en friche et écriture *dans* ces zones blanches. Il s'agit de couvrir de signes ces espaces que la carte désigne comme pages blanches, de «porter le texte là où il n'a aucune place, où il est, au mieux, incongru, déplacé, et observer ce qui se passe.»[33] Pour Vasset, c'est littéralement qu'il faut porter le texte dans les zones blanches. Cela passe d'abord par la prise de notes sur place, la saisie immédiate du désordre urbain qui y règne, puis par la tentation de laisser le texte sur les lieux de l'écriture. Derrière *Un livre blanc* se dessine donc l'utopie d'une forme de littérature *in situ*, de «land writing» comme on peut parler de *land art*. Cette écriture *in situ* qui s'affranchirait du support livresque pour envahir l'espace est rendue possible par une nouvelle technologie: «l'informatique diffuse» ou *pervasive computing* (l'anglais faisant davantage entendre le caractère «envahissant» ou «omniprésent» de ce nouveau moyen technologique). Un texte associé à un lieu, explique Vasset, pourrait être diffusé sur les téléphones portables des individus se trouvant à proximité. Si Rolin emprunte sa forme au récit de voyage, Vasset cherche à dépasser le support traditionnel de l'écriture en détournant une technologie jusqu'ici employée essentiellement dans la publicité. C'est ainsi qu'il faut entendre, sans doute, cette saturation de l'espace par le texte souhaitée dans *Un livre blanc*: tout en conservant ses supports originaux, il faut substituer à l'usage standardisé et insignifiant du langage par la publicité une parole véritablement signifiante et riche, celle de la littérature.

## *Vitesse et vertige de la liste*

Faute de moyens, le projet d'écriture informatique envahissante ou diffuse ne verra pas le jour. Mais, à défaut d'habiter l'espace, il faut chercher à le donner à voir. Le récit périurbain tend vers une écriture «spatialisée», capable de décrire ces lieux fragmentés; et c'est chez Philippe Vasset que la quête d'un procédé visant à «élargir les moyens limités dont dispose la langue pour dire l'espace»[34] est la plus explicite. Cette quête passe par plusieurs procédés dont une tentative de fusion entre la carte et l'écriture, les signes cartographiques

---

[33] Vasset, *op. cit.*, 104.
[34] *Ibidem*, 93.

étant remplacés par leur équivalent en langage et les syntagmes nominaux disposés sur l'espace de la page comme sur une carte. Toutefois, la monotonie de cette « tentative d'épuisement d'un lieu » à l'aide d'une spatialisation des mots sur la page pousse l'auteur dans d'autres directions. La description traditionnelle, qui organise l'espace, le hiérarchise et le quadrille ne peut restituer le désordre urbain de ces zones en friche. En revanche, c'est dans l'énumération, l'inventaire ou la liste que Vasset va trouver le procédé qui se rapproche le plus de son idéal de spatialisation de l'écriture ou de saturation du lieu par le texte : les « énumérations décousues introduisent dans le texte l'indécision et l'étendue et rendent un instant perceptible ce que serait une écriture complètement spatialisée ou, à l'inverse, un espace intégralement recouvert par la langue. »[35]

Cette tendance à la liste, à l'inventaire, se retrouve aussi bien dans les récits de Rolin que dans *Paysage fer* de François Bon. A la désagrégation des paysages de banlieue correspond, à travers la juxtaposition de syntagmes nominaux, une forme de délitement syntaxique. Le spectateur se refuse à organiser l'espace qu'il contemple, mais cherche au contraire à lui restituer son caractère hétéroclite et foisonnant, à rendre visible, malgré la linéarité de l'écriture, la simultanéité des objets qui le composent. Le récit périurbain se signale donc par son goût pour l'énumération, pour la coalescence des éléments disparates du paysage de banlieue. Rolin en fait singulièrement l'expérience grâce à la Géode du parc de la Villette, dont la « sphère argentée reflète, en les anamorphosant, sans aucun souci de vraisemblance ou d'échelle, tous les objets qui l'entourent ». Pour rendre ce phénomène d'anamorphose, qui ne fait qu'accentuer le désordre du paysage périurbain et les modifications de la perception qu'il nécessite, Rolin opte pour l'énumération décousue louée par Vasset : « les fabriques écarlates, toutes tordues, les vertes pelouses et les massifs d'un vert plus sombre, le chapiteau gris du Zénith, les Grands Moulins de Pantin et les HLM, les tours et les barres, les grues, les antennes paraboliques ».[36] Située à la limite de la ville *intra muros* et de la banlieue, la Villette est pour Rolin le lieu d'une vision où s'entrechoquent Paris et sa banlieue (la salle de spectacle du Zénith face aux grands ensembles de l'autre côté du boulevard périphérique), les différents âges du développement urbain (les Grands Moulins, emblème de l'industrialisation au XIX^e^ siècle aujourd'hui réinvesti par une banque, côtoient les grands ensembles des années 1960 et les grues annonçant les transformations à venir), la nature domestiquée et le béton, mais aussi l'individu face à la collectivité (symbolisé ici par les antennes paraboliques qui fleurissent sur les immeubles). L'insistance sur les contrastes de couleur et la référence aux « fabriques »[37] manifestent une volonté d'hypotypose chez Rolin. Mais la liste crée un effet de simultanéité et brise toute

---

[35] *Ibid.*, 94.

[36] Rolin (1995), *op. cit.*, 63-64.

[37] Dans la peinture académique, le terme désigne les édifices et ruines qui entrent dans la composition d'un tableau paysager.

composition au tableau ; le paysage reflété par la Géode apparaît comme un conglomérat d'éléments disparates, bigarrés et mouvants.

La liste engendre un effet de simultanéité par-delà ou malgré la successivité du discours et rend compte d'un paysage tel qu'il est perçu, dans sa complexité, son hétérogénéité. Le recours fréquent à la parataxe peut également être interprété comme un refus d'organiser logiquement et syntaxiquement la description pour se trouver au plus près du chaos qui règne dans l'espace périurbain et principalement dans les zones en friche explorées par Philippe Vasset. La langue subit une inflexion vers l'informe, vers le désordonné. Mais ce ne sont pas les seules fonctions de l'énumération dans le récit périurbain, comme tend à le prouver la lecture de Bon chez qui le procédé de liste est le plus fréquemment invoqué et son usage le plus prégnant :

> Les incongruités ou ce qu'on juge tel, la liste exhaustive qu'on en voudrait : tour ronde émergeant bassement de la rivière en son milieu, muette et sans ouverture (trappe métallique rectangulaire toujours close), pour à quoi servir, la cahute fortifiée 14-18 d'un aiguillage, l'hôtel rouge à vendre avec ses moulures baroques, l'élévation noire encore, tout au bout, maintenant qu'on arrive, d'un bâtiment industriel sans toit, maintenant détaché de tout, ou encore ces jardins ouvriers tout en longueur parce qu'accrochés au flanc même de la voie, avec leurs systèmes de tôle ondulée pour maintenir en terrasse d'étroites bandes de terre nue, où seuls quelques tuteurs persistent l'hiver.[38]

Dans *Paysage fer*, la liste est sans cesse convoquée comme modèle de saisie du paysage vu du train ; exhaustive, elle devient une sorte de point asymptotique – ce que laisse entendre l'usage du conditionnel – vers lequel l'écriture doit tendre infiniment. Alors que dans *Impatience* déjà, François Bon proclamait le renoncement au roman et à la fiction au profit de « l'inventaire exact de la ville »[39], son projet subit un léger décentrement pour se transformer en « inventaire des bordures de ville ».[40] Les nombreux déictiques (« maintenant » et le démonstratif « ces » utilisé de façon non anaphorique) qui jalonnent l'énumération, ainsi que la chute de l'article (« tour ronde »), renforcent l'idée d'une immédiateté de la perception suggérée par la liste. Le sujet qui énumère retrouve une appréhension instantanée et spontanée des choses qui l'entourent ; perception et désignation fusionnent dans un geste quasi originel. De même, la dislocation syntaxique (« pour à quoi servir ») est la marque de la torsion infligée à la langue

---

[38] Bon (2000), *op. cit.*, 20.
[39] François Bon, *Impatience*, Minuit, Paris 1998, 13.
[40] Bon (2000), *op. cit.*, 33.

pour décrire les éléments incongrus, baroques, du paysage et l'absence quasi totale de liens logiques reflète un réel fragmenté. Mais Bon va plus loin dans l'asyndète lorsqu'il établit des listes thématiques, liste de noms de lieux :

> Couvrot, Entre-Deux-Voies, Poste au gaz Les Épinottes, cité du Champ-de-Manœuvre, La Planchotte, Les Marvis, La Noue-Bailly, Le Parc, Bas-Village, La Citadelle, Le Mont-Vierge, Rome, Le Désert, La Halte-aux-Loups, Les Indes, Saint-Charles, Le Sentrot, Le mont Berjon, Le Balossier, Les Longues-Raies, La Mounotte, Le Champ-Margot, Frignicourt, Le Ru-Autier, La Fosse-Grelon, Les Vordelottes et La Voie-aux-Larrons.[41]

Comme pour l'énumération des enseignes commerciales, l'écriture de Bon se trouve ici au plus prêt à la fois de son idéal d'inventaire exhaustif et des tentatives de Vasset de fusion entre la carte et le langage (à ceci près que les mots chez ce dernier sont disposés sur la page horizontalement et verticalement comme sur un plan). Par l'accumulation de noms, l'écriture se heurte à ses limites – son caractère fini –, suggère un indicible, un au-delà de la liste, et entraîne un vertige. Mais plus encore, la litanie créée par l'énumération des « noms de lieux » les donne à entendre dans une pure musicalité. La liste de ces noms, en grande partie inconnus du lecteur peu familier de la ligne TGV Paris – Nancy, se transforme en une suite de signes où la qualité sonore du signifiant le dispute au pouvoir évocateur du signifié (Rome, Le Désert ou La Voie-aux-Larrons) ; elle est dès lors un procédé poétique qui laisse sourdre toute la richesse onomastique des sites traversés par le train, une sorte génie poétique du lieu. Face à l'impossibilité d'épuiser le paysage traversé, face à la profusion des lieux innombrables et à l'excès des noms, la liste perd de son caractère référentiel ou pratique et devient scansion poétique : ce qui compte, estime Eco, « c'est d'être saisi par le vertige sonore de l'énumération ».[42] Hormis les sonorités, c'est aussi un rythme particulier qu'introduit l'emploi massif de l'asyndète : une accélération de la phrase similaire à la vitesse prise par le train qui provoque le défilement ininterrompu du paysage périphérique.

## *Paysage et expérience du temps*

Toutefois, le geste énumératif n'est pas uniquement poétique et on ne saurait lui ôter trop hâtivement son caractère référentiel. Lister, faire l'inventaire de tout ce que dissi-

---

[41] *Ibidem*, 75.

[42] Umberto Eco, *Vertige de la liste*, Flammarion, Paris 2009, 118. Sur la poétique de la liste, voir aussi : Gaspard Turin, « «Entre centre et absence» : fragmentation et style chez Pascal Quignard », in *Littérature* 153 (mars 2009), 86-102.

mule le nom d'une ville ou d'un village, c'est aussi collecter ce qui tend à disparaître, réunir ce qui demeure d'un monde en train de s'effriter. Le paysage périurbain perpétuellement mouvant, où les projets de développement en tous genres cohabitent avec les zones en friche et les ruines de l'ère industrielle, témoigne de ce moment charnière pour la modernité. Ainsi, c'est une forme de basculement civilisationnel que François Bon perçoit de la vitre du TGV :

> La voiture que souvent elles portent au travers, comme si tout ce ventre sur l'eau ne servait qu'à déplacer ce qui vous emmènera promener, ou rattachera le vieux canal en vert et gris sous les arbres aux supermarchés criards, les couleurs récurrentes sur cubes des Leclerc et Intermarché au bord des pistes bleues de sortie de ville avec camions eux aussi en rouge et blanc à grosses lettres par quoi un monde a écrasé l'autre.[43]

Tout au long du trajet reliant Paris à Nancy, l'auteur ne cesse de constater l'uniformisation du monde et ses conséquences paysagères, notamment à travers l'omniprésence des grandes enseignes commerciales standardisées. Points névralgiques désormais des banlieues, les supermarchés toujours identiques imposent une normalisation du paysage, le règne de la mêmeté. Ce monde des entreprises transnationales et du capitalisme postindustriel a écrasé celui des enseignes régionales et des anciennes usines de l'ère industrielle. La surmodernité ayant opéré une muséification des centres villes, le lieu où se joue ce passage d'un monde à un autre se trouve être précisément l'espace périurbain, aux marges des villes :

> [L]a maison du maître de forge aux deux étages avec balcon et perron, le bras d'eau aménagé et l'usine tout auprès, l'usine qui s'était mise à rogner par bâtiments juxtaposés vers la maison du maître de forge et puis maintenant des bâtiments sans vitres ni toits et le parc un fantôme de broussailles, l'eau stagne et les choses de l'usine on dirait qu'elles vont basculer pour l'étouffer, tout est mort ici d'un coup. Comprendre qu'on est d'un monde qui se reconstruit mais à côté, quand on se déplace soi-même d'un point à l'autre on ne s'occupe pas des zones mortes, que le train continue d'exposer côte à côte : les maîtres inconnus de Tréfileurope, bâtiment neuf, n'ont plus château à côté de leur usine.[44]

---

[43] Bon (2000), *op. cit.*, 34-35.
[44] *Ibidem*, 30.

Des traces subsistent de mondes partiellement ou entièrement éteints : ainsi l'usine qui avait remplacé le maître de forge est à son tour à l'abandon. Mais ce qui est surprenant, c'est la soudaineté avec laquelle l'ère industrielle semble avoir disparu, s'être fossilisée : « tout est mort ici d'un coup », estime l'auteur qui assiste au devenir spectral d'un âge auquel il a pourtant appartenu. Bon découvre une civilisation morte subitement, figée, et comme recouverte des cendres non pas d'un volcan, mais des cheminées d'usines éteintes. C'est un paysage hanté qu'il perçoit du train, peuplé de fantômes industriels, rythmé par les cimetières et zones de crémation auxquels répondent les usines vides et mortes et les casses de vieilles voitures.

Le constat est le même chez Rolin et Vasset : c'est en dehors des villes que sont perceptibles les mutations que subissent le paysage et la société, dans les marges que coexistent projets, constructions en cours et vestiges de temps déjà considérés comme anciens. Mais si Rolin note sur un mode plutôt pittoresque ces traces d'un passé récent, tel un café « caractéristique […] d'un monde en train de disparaître »[45], il en va tout autrement de Vasset. L'exploration des zones blanches de la carte en quête d'un « merveilleux urbain », d'un double fond de la ville chargé de mystères et d'enchantements, va très rapidement aboutir au désenchantement et à l'effroi. « A peine entamée, mon expédition s'éloignait du chemin tracé : en lieu et place des mystères espérés, je ne trouvais qu'une misère odieuse et anachronique, un bidonville caché aux portes de Paris. »[46] Les friches abritent en réalité une population miséreuse, errante et marginalisée, aussi peu considérée que les zones interstitielles qu'elles occupent. L'extrême pauvreté et précarité à laquelle l'auteur se trouve confronté lui évoquent des photographies du bidonville de Nanterre pendant la guerre d'Algérie, souvenir de ses livres d'histoire. Ainsi donc, nul vestige d'un passé immédiat sur ces espaces vierges, mais une terrible évocation d'un temps trop vite tenu pour historique et révolu, les signes d'un retour des bidonvilles aux portes de la capitale.

L'analogie avec les bidonvilles de Nanterre fait ressurgir une dimension historique du paysage périurbain et confère aux zones blanches une épaisseur temporelle jusqu'ici écartée par Vasset : « afin d'éviter d'apprivoiser paysages et constructions à coups de dates et d'anecdotes, je n'étudiais pas l'histoire des sites, ne m'autorisant d'autre documentation que ma carte et un plan de Paris et de sa proche banlieue ».[47] Adoptant une démarche presque phénoménologique, Vasset fait vœu de « non-savoir », se refusant à toute information autre que topographique sur les terrains en friche qu'il explore. Mais, si la dimension historique des sites visités ne manque pas de le rattraper, c'est

---

[45] Rolin (1995), *op. cit.*, 101.
[46] Vasset, *op. cit.*, 18.
[47] *Ibidem*, 34.

parce que le paysage a nécessairement à voir avec une expérience du temps et que la question temporelle s'inscrit au cœur du récit périurbain. Les projets qui président à l'écriture ont tous des bornes temporelles précises et associent durée et récurrences : le voyage de Rolin et les explorations hebdomadaires de Vasset s'étendent sur un an et incluent le retour sur certains sites, tandis que les trajets en train de Bon ont lieu chaque jeudi pendant un hiver. Cette double dimension durative et itérative permet au sujet de mesurer l'action du temps et ses effets sur le paysage périurbain. À ce titre, les espaces supposément vierges visités par Vasset sont particulièrement changeants, mouvants. « L'apparence et la taille des zones blanches semblaient varier avec le temps : sur certains sites, la désaffection gagnait sur le voisinage, comme par capillarité. »[48] D'une exploration à l'autre, certains sites se sont transformés, soit que la reconstruction soit achevée, soit que la friche ait gagné du terrain sur son environnement. Dans ces lieux parfois indéfinissables se joue une étrange bataille entre la ville et une nature sauvage qui reprend ses droits ; flore (arbre à papillons, ambroisies, orties et chardonnerets) et faune (lapins, canards, grenouilles, rats et renards) se développent à mesure que le béton tombe en ruines. Les zones blanches sont des interstices au sens spatial et temporel, c'est-à-dire des terrains non identifiés topographiquement, dont la seule caractéristique est d'être situés entre deux espaces singularisés par la carte, et des zones laissées à la pure action d'un temps indéfini entre deux moments de l'aménagement urbain. Elles ne sont pas véritablement hors du temps et de l'espace, mais plutôt *entre*, interstitielles, vacantes.

Outre qu'ils se donnent des bornes temporelles, observent l'action du temps sur l'environnement périurbain et son inscription dans l'histoire, les récits de Bon, Rolin et Vasset éprouvent la question du temps en ce qu'ils ont partie liée avec la notion de paysage. Selon Michael Jakob, l'expérience du paysage possède une temporalité particulière, celle de l'instant, de la suspension du temps qui s'écoule, de la rencontre d'un sujet avec un *déjà-là* et de l'événement que constitue cette rencontre, c'est-à-dire celle de l'expérience esthétique.[49] Plus encore que tout autre, l'instabilité du paysage de banlieue promeut sa contemplation au rang d'événement, comme le ressent Philippe Vasset. « Les sites que je visitais étaient instables, en proie, comme un front de nuages, à une agitation perpétuelle : tout restait fuyant, à peine entrevu et, bien qu'immobile, j'étais chaque fois saisi par le *satori* du transit qui dérobe le monde. »[50] Ce n'est pas en se gardant de tout savoir sur les lieux parcourus, mais par leur seule contemplation que l'auteur atteint cette suspension temporelle qui est à la base de l'expérience du paysage.

---

[48] Vasset, *op. cit.*, 57.

[49] Voir Michael Jakob, *Paysage et temps. Comment sortir du musée du paysage contemporain*, Infolio, Gollion 2007.

[50] Vasset, *op. cit.*, 61.

Si le regard associé à la vitesse du train était chez François Bon l'occasion d'une véritable révélation de la proximité des choses, c'est ici le caractère transitoire des zones blanches qui provoque ce que Vasset compare à un *satori*. Les choses se manifestent à lui dans leur nature fugitive, leur précarité. Paradoxalement, lorsqu'un site est reconstruit, l'auteur, intérieurement, ne lui reconnaît pas d'existence réelle. « C'était chaque fois étrange de me promener sur ces sites complètements reconstruits qui, dans mon esprit et sur la carte, n'existaient pas vraiment. »[51] Désignées par une absence sur la carte, les zones vierges ne peuvent accéder à une existence que paradoxale : elles sont en équilibre entre un temps révolu dont elles abritent les spectres et un temps – leur réhabilitation – qui n'est pas encore sanctionné par la représentation topographique.

## *« Comprendre un peu de son destin propre »*

Représenter les confins de la ville ou sa périphérie, c'est nécessairement entrer en tension avec un savoir topographique ou géographique et, en particulier, avec la cartographie ; c'est opposer l'écriture de la ville à son image. Pour Vasset, la carte n'entretient qu'un rapport très lointain avec le réel ; à la fois icône et symbole, elle révèle un paysage idéal, vu de haut, dont elle donne une représentation totalisante et sans point de vue. Son récit prend naissance précisément là où la carte se heurte impuissante à l'irreprésentable, reste muette. Dans le vide laissé par le plan, dans son échec à saisir le mouvant, l'inattendu et l'accidentel, se déploie le texte. Ce que le relevé topographique fige, l'écriture va l'animer. La carte doit être immédiatement lisible et réduit de ce fait le réel à une série limitée de signes conventionnels. Si le plan échoue à représenter le réel, c'est parce qu'il ne peut en saisir la complexité, qu'il n'en transmet qu'une image simplificatrice. Le monde ne peut se lire comme une carte, ses contours n'en ont jamais la netteté et l'évidence :

> J'imaginais toujours que les zones blanches seraient faciles à repérer, leurs limites clairement visibles sur le fond de la ville. Ce n'était, bien sûr, jamais le cas : à mesure que j'approchais, la carte cessait brusquement de décrire le réel et devenait un document inutile dont les formes abstraites, quel que soit le sens dans lequel on les plaçait, ne recouvraient plus le paysage.[52]

Dans une tentative de réconciliation entre « la carte et le territoire », l'auteur entreprend même de tracer sur le sol les limites exactes des zones blanches, à l'aide d'une

---

[51] *Ibidem*, 63.
[52] *Ibid.*, *op. cit.*, 91.

bombe de peinture, surtout lorsqu'elles ne correspondent plus aux frontières réelles de la friche. L'exploration des zones oubliées de la banlieue persuade Vasset de « la nécessité d'inventer de nouveaux éléments de légendes pour signaler les bidonvilles, squats, rendez-vous de motards, etc. »[53] Les symboles des légendes désignent le plus souvent des éléments durables, pérennes ; ils se trouvent démunis face au précaire, au fugace, et *a fortiori* dès qu'ils s'agit des signes de l'activité humaine. Les habitations provisoires (bidonvilles ou squats), les lieux de réunion éphémères, toutes ces traces d'une activité humaine et d'une vie sociale qui façonnent le paysage, ne peuvent être représentées par la carte.

Face à ces présences humaines marginales et ténues, ce n'est pas seulement la cartographie, mais les sciences humaines et sociales qui se trouvent singulièrement prises au dépourvu. Les récits de Bon, Vasset et Rolin non seulement explorent les limites du monde urbain, mais en révèlent aussi un envers. Il est significatif de relever que *Paysage fer* et *Un livre blanc* se positionnent tous deux face à la géographie : « j'avais l'impression, écrit Vasset, de faire de la géographie parallèle, alternative, à rebours de la science officielle, forcément impersonnelle et réductrice. »[54] En se tournant vers les franges inexplorées du monde, la littérature entre en dialogue avec les sciences humaines et sociales et entend revendiquer une forme particulière de savoir. Pour Vasset, c'est l'approche résolument subjective, personnelle, qui pose les fondements de la connaissance littéraire. La fragilité des zones qu'il explore et des vies qui s'y déploient échappe aux approches statistiques et quantitatives ; leur instabilité et leur clandestinité les vouent à être ignorées par les sciences humaines. Seule l'approche subjective et sensible, curieuse et imaginative, et l'investissement personnel de l'auteur peut dévoiler un peu de ce double-fond des villes ultramodernes. La force de la littérature réside dans le fait qu'elle peut dire non seulement le monde, mais aussi comment un individu l'appréhende. La *mathesis* littéraire se déploie à partir d'une série d'expériences individuelles – *satori* devant le caractère transitoire du monde, épiphanie d'une proximité des choses vues du train, révélation du paysage en anamorphose – que l'écriture élève au rang de connaissance générale. Face à l'inédit, à l'irreprésentable, le récit invente des dispositifs et des formes nouvelles dont la valeur heuristique donne toute sa force au savoir littéraire. « La géographie, estime François Bon, c'est ce qu'on ne connaît pas parce qu'on n'en a pas fait pour soi-même territoire, les noms ne dessinent rien, pas de directions, pas de lignes ni possession, ils ne sont pas nôtres[55] ». En montrant à la fois le paysage et les manières dont il se constitue dans le langage, le récit apparaît comme un exercice de connaissance et d'appropriation

---

[53] Vasset, *op. cit.*, 53.
[54] *Ibidem*, 35-36.
[55] Bon (2000), *op. cit.*, 23.

du monde ; l'auteur fait sien le réel qu'il nomme et le transmet au lecteur. En restituant à la banlieue les mots dont elle est privée, la littérature cherche à la rendre habitable, à restaurer un lien entre les hommes et le territoire qu'ils peuplent. En envisageant son dehors, le récit invite à l'action, incite à s'emparer à nouveau de l'espace périurbain par une pratique déambulatoire. Substituer à un discours impersonnel une parole littéraire investie et signifiante, investir des territoires oubliés, transformer le non-lieu en espace relationnel et le réinscrire dans une dimension temporelle, telles sont quelques-unes des visées du récit périurbain.

*Université de Genève*